



Les maîtrises capitulaires et l'art du contrepoint du XIV^e au XVI^e siècle

David Fiala, Etienne Anheim

► To cite this version:

David Fiala, Etienne Anheim. Les maîtrises capitulaires et l'art du contrepoint du XIV^e au XVI^e siècle. *Analyse Musicale*, 2012, 69 (N° spécial (thèmes agrégation 2013)), pp.13-20. halshs-01074175

HAL Id: halshs-01074175

<https://shs.hal.science/halshs-01074175>

Submitted on 13 Oct 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les maîtrises capitulaires et l'art du contrepoint du XIV^e au XVI^e siècle

Dans les territoires d'Ancien Régime qui demeurèrent fidèles à Rome par-delà la Réforme du XVI^e siècle, les maîtrises des églises catholiques furent pour trois ou quatre siècles le cadre de formation musicale le plus constant, le plus répandu et, apparemment, le plus efficace. De leurs rangs sont en effet issus l'immense majorité des compositeurs qui ont laissé des œuvres à la postérité. Il ne fait guère de doute que ces institutions qui accueillaient des garçons de l'âge de six à huit ans jusqu'à leur mue ont offert, historiquement, un modèle général de formation élémentaire des musiciens instruits¹. À ce titre, elles peuvent être considérées comme l'équivalent du réseau des « conservatoires » de l'époque contemporaine, si ce n'est que leur dimension ecclésiastique articulait la formation musicale à une formation intellectuelle générale, dispensée dans un cadre religieux structuré par les modèles de vie monastique ou canoniale.

Les grandes églises du Nord de la France et des Flandres furent les hauts lieux de formation à la polyphonie renaissante, au sein de laquelle la prédominance des artistes « franco-flamands » est si souvent rappelée. Mais le maillage des maîtrises fut en fait d'une impressionnante densité dans l'ensemble du royaume de France, comme dans les pays voisins. Ce réseau d'institutions est relativement bien connu. Depuis le XIX^e siècle, de nombreuses monographies d'histoire ecclésiastique locale ont exploité les archives des églises pour retracer l'origine et l'histoire de leurs maîtrises respectives². Si cette vaste bibliographie reste inégale et dispersée, sans qu'aucune synthèse soit encore venue la mettre en perspective, des publications récentes fournissent les bonnes grilles de (re)lecture de ces données³ et ébauchent des visions d'ensemble du phénomène⁴. En cherchant à saisir la situation chronologique des XV^e et XVI^e dans l'histoire longue des maîtrises, cet article abordera successivement le lexique et la dynamique de mise en place de ces institutions, leur organisation générale et leurs pratiques pédagogiques et, enfin, les implications de ces différents points en matière d'enseignement et de création musicale.

¹ L'emploi de ce terme discutable vise, faute de mieux, à distinguer les musiciens formés dans le cadre ecclésiastique des maîtrises de l'ensemble des musiciens, notamment instrumentistes, qui étaient formés puis faisaient carrière dans un environnement laïc, tel que les corporations de ménestriers. Le choix du terme « instruit » (plutôt que ceux, restrictifs, de « clérical » ou « religieux ») renvoie à l'enseignement du latin, et donc de l'écriture et de la lecture, dans le programme d'étude établi par les chapitres ecclésiastiques.

² Si ces publications anciennes peuvent être satisfaisantes en termes de synthèse documentaire, elles ne le sont que rarement en matière de compréhension des enjeux musicaux. Les plus notables sont, dans l'ordre chronologique : celles de Gomart sur Saint-Quentin (1851), Houdoy sur Cambrai (1880), Collette et Bourdon sur Rouen (1892), Clerval sur Chartres (1899), Chartier sur N.-D. de Paris (1897), Prévost sur Troyes (1905), Brenet sur la Sainte-Chapelle de Paris (1910), Durand sur Amiens (1922), Raison sur Rennes (1937), Royer sur Grenoble (1937) ou encore Populus sur Langres (1939). Un outil recense et résume cette bibliographie (hors Paris) : LESURE, François, *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, s'appuyant sur un programme de recherches collectives résumé dans COLETTE, Marie-Noëlle, « L'organisation ecclésiastique des maîtrises sous l'Ancien Régime », *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1975-1976*, Paris, EPHE, 1976, p. 559-569.

³ Sur la vie musicale d'un chapitre, le modèle incontesté d'étude musicologique est : WRIGHT, Craig, *Music and ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Il faut y ajouter la thèse non publiée de Barbara H. HAGGH, *Music, Liturgy, and Ceremony in Brussels, 1350-1500*, Ph.D., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1988. D'un point de vue historique, les travaux de Patrick DEMOUY sur la cathédrale de Reims ont brillamment remis en perspective les références citées en note précédente ; voir notamment, aussi bref que clair : « Les *pueri chori* de Notre-Dame de Reims, contribution à l'histoire des clerges au Moyen Âge », *Actes du XXII^e Congrès de la S.H.M.E.S.*, Paris, 1993, p. 135-149 (en libre accès en ligne sur le portail : <http://www.persee.fr>).

⁴ Deux volumes collectifs récents mettent en perspective des données riches et variées : BOYNTON, Susan & RICE, Eric, *Young Choristers 650-1700*, Woodbridge, The Boydell Press, 2008, sur les enfants de chœur dans la longue durée et DOMPNIER, Bernard (éd.), *Maîtrises & chapelles aux XVI^e & XVIII^e siècles : des institutions au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003. Pour une enquête à l'échelle d'une région, voir CAVICCHI, Camilla, COLIN, Marie-Alexis & VENDRIX, Philippe (éd.), *La Musique en Picardie du XIV^e au XVII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2012.

I. UN PEU DE TERMINOLOGIE

L'emploi du mot *maîtrise* pour désigner l'école de chant et de musique attachée à un chapitre ecclésiastique est aujourd'hui clair et sans ambiguïté – et il sera employé ici sans autre précaution en ce sens⁵. Mais le terme n'apparut pas avant le XVII^e siècle dans cet usage en français et aucun de ses possibles équivalents latins (*magisterium*, *magistratio* ou *magistratus*) ne fut jamais utilisé dans un tel sens. Il ne s'imposa qu'indirectement et lentement, par le glissement métonymique de l'usage déjà ancien de la locution « maîtrise des enfants », qui désignait la charge ou la fonction de maître des enfants, c'est-à-dire le fait d'être responsable des enfants attachés à l'église, et s'appliquait donc au seul maître et non au groupe humain dans son ensemble. Ainsi, un maître pouvait « prendre », « accepter » ou « être chargé de » la « maîtrise des enfants ». Ce n'est que peu à peu que le terme a été utilisé pour qualifier le groupe formé des enfants et leur maître, puis l'institution de formation et de performance musicale ainsi constituée.

Quand des documents antérieurs au XVII^e siècle usent d'un terme spécifique, français ou latin, pour désigner l'école de chant d'une église, c'est de celui de *psalette* (orthographié indifféremment *psalette*, et encore *salette*, etc.). Là encore, l'ambiguïté entre la charge (ou l'individu qui la détient) et l'institution est manifeste puisque les textes évoquent aussi bien *le* psalette, au masculin – pour désigner le maître des enfants – que *la* psalette – l'institution, la « maîtrise » au sens contemporain⁶. D'autres termes, tels que le lyonnais *manécanterie*, connurent des usages localisés, la plupart tardifs⁷. En réalité, aucun terme ne s'imposa de façon générale à la fin du Moyen-Âge et au début de l'époque moderne, et l'immense majorité des allusions aux écoles capitulaires de chant et de musique recourent tout simplement à des désignations collectives (« les enfants de chœur et leur maître ») ou matérielles (« la maison des enfants de chœur »)⁸.

On peut enfin s'étonner que le terme de *schola cantorum* ou *schola cantus* n'ait presque jamais été utilisé pour désigner des institutions qui remplirent pourtant bel et bien la fonction d'« école de chantres » ou « de chant » à partir de la fin du Moyen Âge⁹. Sans exagérer l'interprétation de cet état de fait, il suggère peut-être malgré tout que les maîtrises n'étaient pas, aux yeux des contemporains, des institutions pédagogiques à proprement parler (et peut-être encore moins des écoles de musique), mais, de façon plus globale, des extensions des communautés ecclésiastiques dont elles relevaient : les chapitres de chanoines des églises cathédrales ou collégiales.

II. LES CHAPITRES CANONIAUX, LEURS CHANTRES ET LEURS ENFANTS DE CHŒUR

Les plus grandes églises catholiques séculières, les cathédrales et collégiales, étaient gérées et desservies par des groupes de clercs, institués comme chanoines, qu'on appelait « chapitres » (ou collèges, d'où le nom de collégiales). Ces chanoines avaient pour rôle d'assurer la vie liturgique de leur église en échange d'un « bénéfice ecclésiastique », une rente qui leur fournissait un revenu à vie¹⁰. À l'origine (aux XI^e et XII^e siècles), ce sont ces seuls chanoines, assistés par des enfants de chœur, qui célébraient la messe quotidienne et les heures

⁵ À l'exclusion, toutefois, de l'usage de *maîtrise* au sens de chœur polyphonique associant voix d'enfants et voix d'hommes adultes. Sur ce point, voir les explications qui suivent.

⁶ *Psalleta* et *Manicantaria* (voir ci-dessous) sont les seuls termes retenus dans le dictionnaire latin de Du Cange (1^{ère} édition en 1678) pour désigner les « maîtrises », mais avec une confusion significative pour le premier. La première notice consacrée à ce terme (insérée dans la réédition du dictionnaire par les Bénédictins de Saint-Maur, parue en 1733-1736) est en effet fautive, puisqu'elle définit le terme par « enfant de chœur ». Comme le montrent les citations alléguées, cette erreur résulte d'une incompréhension du double emploi de *psalette* (soit pour le maître lui-même – et non un enfant –, soit pour l'institution). Elle est rectifiée dans la notice révisée par Carpentier en 1766 : « *Psallette : enfant de chœur. Ajout : en aucune manière ! C'est la maison où les enfants chanteurs sont institués, en français Maîtrise* » (« *Psalleta, puer symphonicus, adde : Nequaquam ; est enim Domus, ubi pueri symphoniaci instituuntur, vulgo Maîtrise* »). Voir DU CANGE et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., Nîort, L. Favre, 1883-1887, t. 6, col. 550b, en ligne : <http://ducange.enc.sorbonne.fr/PSALLETA>.

⁷ L'édition déjà citée de Du Cange par les Bénédictins de Saint-Maur indique : « *maison des enfants de chœur [...] appelée ainsi à Lyon, comme il nous a été rapporté* » (« *domus puerorum symphonicum [...] ita Lugduni nuncupatur, ut nobis relatum est* ») ; <http://ducange.enc.sorbonne.fr/MANICANTARIA>.

⁸ Sur le lexique, voir GOOSSE, André, « Études de vocabulaire ecclésiastique : l'enfant de chœur », *Mélanges de grammaire et de lexicologie françaises*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1991, p. 178-193.

⁹ L'attestation d'écoles de chant (« *scolae cantus* ») en 1344 à la cathédrale de Lisieux semble exceptionnelle à cet égard (voir ANHEIM, Étienne, « Diffusion et usages de la musique polyphonique mesurée (*ars nova*) dans le monde méridional (Midi de la France, Aragon, Catalogne, Italie du nord), 1340-1430 », *Cahiers de Fanjeaux*, 36 (2000), p. 287-323, à la p. 301).

¹⁰ Pour des modèles de monographies historiques sur des chapitres canoniaux, voir MILLET, Hélène, *Les chanoines du chapitre cathédral de Laon : 1272-1412*, [Rome], École française de Rome, 1982 ou MASSONI, Anne, *La collégiale Saint-Germain l'Auxerrois de Paris (1380-1510)*, Limoges, Pulim, 2009.

dans le chœur de l'église (depuis les stalles où ils étaient *installés* individuellement lors de leur première réception), ce qui faisait d'eux, en théorie, les exécutants des parties musicales de la liturgie. En pratique, à mesure que les siècles passèrent, que les chanoines acquirent une position éminente dans la hiérarchie ecclésiastique, perçurent des revenus de plus en plus importants (en particulier dans les grandes cathédrales), et que les parties chantées de la liturgie devinrent plus complexes (le plain-chant s'ornant notamment de polyphonie), ces chanoines se firent systématiquement remplacer pour nombre de célébrations par des substituts ou (terme le plus fréquent dans les sources) des « vicaires ». Dans une satire du petit monde capitulaire de la Sainte-Chapelle de Paris, le poète Nicolas Boileau a féroceement dépeint, vers 1670, ces chanoines qui n'aiment pas se lever tôt – l'office de matines était célébré entre trois et six heures du matin selon les lieux :

*« Parmi les doux plaisirs d'une paix fraternelle,
Paris voyait fleurir son antique chapelle :
Ses chanoines vermeils et brillants de santé
S'engraissaient d'une longue et sainte oisiveté ;
Sans sortir de leurs lits plus doux que des hermines,
Ces pieux fainéants faisaient chanter matines,
Veillaient à bien dîner, et laissaient en leur lieu
A des chantres gagés le soin de louer Dieu ».*¹¹

Ces « chantres gagés » (c'est-à-dire non pas titulaires d'un bénéfice, mais salariés par le chapitre – et, de ce fait, révocables du jour au lendemain) étaient les choristes adultes qui assuraient le quotidien des célébrations. Ce « bas clergé » ou « clergé chantant » entièrement soumis à l'autorité des chanoines formait un groupe précaire au contour mal défini (dont le nombre moyen semble avoir oscillé entre six et douze individus), au statut et à la désignation variables, et sans doute aux compétences musicales inégales selon les lieux¹². À partir de 1300 environ, toutes les grandes églises entretenaient ce type de personnel au bas de leur hiérarchie, sous un autre corps de clercs adultes : celui, intermédiaire, des chapelains qui, sans être chanoines, disposaient d'un bénéfice mineur (chapellenie) et formaient, eux, une communauté structurée.

C'est au côté de ces trois principaux groupes d'adultes du monde capitulaire (chanoines, chapelains, vicaires) que se constituèrent donc les maîtrises et c'est dans ce contexte que se comprend leur nature hybride. Rattachées à une église et justifiées par les usages liturgiques qui prescrivent la participation des enfants à la célébration, notamment pour certaines pièces de plain-chant spécifiques, leur fonction est d'encadrer des enfants dont la présence lors des cérémonies est attestée depuis des temps reculés. La création des premières maîtrises, qui s'échelonna entre 1250 et 1350 environ, avant qu'elles se généralisent, fut donc l'institutionnalisation et la transformation d'une réalité ancienne¹³. Cette structuration fut jugée nécessaire à la fin du Moyen Âge sans doute au moins en partie pour répondre à l'essor de pratiques musicales de plus en plus complexes, qu'illustre notamment la théorisation de la notation mensuraliste (*Ars nova*, traité anonyme c. 1320). Elle s'inscrit en tous cas dans un ensemble d'innovations contemporaines qui témoignent d'une vogue générale de développement de la musique au sein des institutions religieuses.

L'institutionnalisation des maîtrises est peu ou prou contemporaine à la fois de la multiplication des choristes adultes du bas chœur dans les grandes églises et de la création des chapelles princières au sein des grandes cours d'Occident. Ces chœurs d'une vingtaine de chanteurs adultes devinrent, à partir du milieu du XIV^e siècle, les lieux d'aboutissement des carrières de musiciens. Quelques-unes de ces chapelles itinérantes (qui suivaient le prince et sa cour lors de leurs déplacements) prirent exceptionnellement en charge la formation d'enfants, mais elle relevait dans l'immense majorité des cas des maîtrises. Ces groupes d'enfants indispensables à la liturgie quotidienne furent donc institués en centres de formation à ce qui devenait un véritable métier, celui de chantre¹⁴. La maîtrise d'une église se comprend sans doute d'abord au niveau le plus local, comme un investissement consenti par un chapitre pour garantir la qualité de ses célébrations, avec l'idée qu'au-delà de la participation des enfants à la liturgie pendant leurs années de maîtrise, ils ont vocation à rejoindre le chœur au terme après leur mue. Ainsi, elle se définit au moins en partie comme un centre de formation interne censé

¹¹ BOILEAU, Nicolas, *Le Lutrin, poème héroï-comique*, Chant I, vers 17-24.

¹² Pour une évocation de ce milieu turbulent, voir FIALA, David, « Monstres chanteurs des cathédrales picardes », *La Musique en Picardie, op. cit.*, p. 345-356.

¹³ On peut la comparer avec la situation des enfants à Cluny aux XI^e-XII^e s., qui sont intégrés progressivement à la liturgie sans formation musicale particulière ; voir BOYNTON, Susan et COCHELIN, Isabelle, « The Sociomusical Role of Child Oblates at the Abbey of Cluny in the Eleventh Century », BOYNTON, Susan & ROE-MIN KOK (éd.), *Musical Childhoods and the Cultures of Youth*, Middletown, Wesleyan University Press, 2006, p. 3-24. La participation ancienne des enfants à la liturgie est attestée par les ordinaires, les livres dans lesquels les communautés religieuses consignent le détail de leurs usages.

¹⁴ L'Église est alors le principal cadre de mobilité sociale et le recrutement des maîtrises semble s'être concentré sur des milieux modestes (P. DEMOUY, art. cit., p. 147-148). Certaines maîtrises offraient en outre aux enfants des possibilités de bourses pour poursuivre leurs études.

assurer au chapitre un vivier de chantres éduqués, connaissant la liturgie du lieu et ses pratiques musicales. Dans cette optique, l'insistance des règlements des maîtrises sur l'éducation morale des enfants apparaît aussi comme une stratégie de contrôle, par l'enseignement initial, d'un milieu clérical inférieur dont les preuves d'indiscipline voire d'irrévérence religieuse sont innombrables¹⁵.

III. L'INSTITUTIONNALISATION DES MAÎTRISES

Le processus d'institutionnalisation des maîtrises s'opéra à peu près partout de la même manière. On trouve d'abord trace, dès le début du XIII^e siècle, d'enfants participant au chant liturgique, comme à la cathédrale d'Amiens, où ils sont quatre, ou à la cathédrale de Chartres, où ils sont six, puis huit à partir du XIV^e siècle. On rencontre ensuite, au hasard de la documentation conservée, huit *pueri vicarii* à Tournai en 1246, quatre enfants de chœur à Angers en 1286 (puis six à la fin du XIV^e siècle et huit au XVI^e siècle) ou à Laon en 1304. Les enfants apparaissent ainsi sans mention d'un maître. De même que dans les chapelles princières où la fonction de maître de chapelle peut apparaître postérieurement à la création de la chapelle musicale, l'apparition des maîtres, et donc des maîtrises à proprement parler, est souvent plus tardive que l'instauration d'un groupe d'enfants chanteurs. Si un *magister cantus* est cité dès 1208 à Notre-Dame de Paris, on n'observe la nomination d'un maître à Amiens qu'en 1324 ; à Rouen, les premières allusions de 1377 concernent à la fois les enfants et leur maître mais à Langres, si on repère des enfants dès le XIV^e siècle, aucune mention du maître n'est avérée avant la fin du XV^e siècle.

L'institution du maître (et donc de la maîtrise) est généralement complétée ou suivie de peu par l'affectation d'une maison (léguée par un chanoine ou un donateur extérieur au chapitre, quand le chapitre n'en décide pas collectivement), puis par des mesures financières destinées à pérenniser le fonctionnement de l'institution en lui garantissant un revenu propre pour les salaires du maître et des serviteurs, les vêtements et la nourriture¹⁶.

Ce processus (établissement d'un maître, affectation de locaux, dotation de revenus) fut en général très progressif et ne donna lieu à aucune explicitation des intentions des chapitres. Dans quelques rares cas, il fit cependant l'objet de chartes de fondations qui évoquent l'objectif du fondateur, le plus souvent un bienfaiteur princier. Les plus notables sont celles promulguées en 1425 par le duc de Bourgogne Philippe le Bon pour les églises des deux principales villes de ses territoires : la collégiale Saint-Pierre de Lille et la chapelle du Palais ducal de Dijon. La charte de Lille¹⁷ commence par rappeler que, par la fondation originelle de l'église, Baudouin V de Flandres († 1067) entendait « *que le divin service y fut solennellement célébré* ». Elle poursuit :

« Mais toutesfois il [Baudouin] n'y fit point de fondation de petits enfans pour servir en icelle, comme il est accoustumé de faire en maintes autres solennelles églises cathédrales et collégiales de ce Royaume et d'ailleurs, prochaines et voisines, qui est chose moult afférant et nécessaire. Nous, considerant que telles fondations sont œuvres de tres grand merite, et les doit chascun prince catholique entretenir et augmenter de son pouvoir et mesmement nous, a qui Dieu a presté de si grandes et belles seigneuries temporelles, et pour reconnoissance de moult de graces qu'il nous a en ce siecle faites et donnees, en preservant nostre personne de plusieurs grands périls, dangers et inconveniens tant de maladie comme de fortune ou fussions encluz si la misericorde divines ne nous eust benignement secouru, et, afin qu'il plaise a Dieu par les merites et intercession dudit monseigneur saint Pierre, patron de ladite eglise, nous tousjours conduire en nos affaires et qu'il nous rende dignes de faire oeuvres qui soient acceptables devant la majesté divine et aussi qu'il luy plaise nous octroyer lignée et posterité légitime de nostre corps pour apres nous gouverner nosdites seigneuries en paix et tranquillité, avons nagueres, nous estans en ladite eglise collegiale de St Pierre de Lille, en oyant vespres en icelle la veille de la feste saint Pierre entrant aoust, [...] voué et promis de fonder en ladite eglise de Saint Pierre quatre petits enfans innocens et habiles pour le service d'icelle, et un maistre expert et suffisant pour les instruire en bonnes moeurs et doctrine et les apprendre en l'art de musique, tant de chant, contrepoint comme deschant. »

¹⁵ On mesurera l'ampleur de cette tâche dans D. FIALA, « Les monstres chanteurs... », art. cit., et en général à la lecture de la bibliographie sur la « fête des fous ». C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'insistance avec laquelle la *Doctrina* de Gerson (voir ci-dessous) répète la nécessité d'isoler les enfants de Notre-Dame de Paris des adultes qui fréquentent l'église, qu'ils soient ou non extérieurs au chapitre.

¹⁶ Le mécanisme le plus fréquent consiste à réserver à la maîtrise les revenus d'un certain nombre de bénéfices du chapitre, le plus souvent des chapellenies mais parfois un canonicat.

¹⁷ HAUTCOEUR, Édouard (éd.), *Cartulaire de l'église collégiale de Saint-Pierre de Lille*, Paris & Lille, Quarré & Picard, 1894, vol. 2, p. 928-932.

La chartre précise ensuite les revenus transférés par le duc et ordonne enfin qu'« *afin qu'il soit perpetuelle memoire de cette presente fondation* », le chapitre fera célébrer tous les samedi après matines « *par un chapelain, lesditz maistre et quatre enfans, une messe de Nostre Dame a note, a orgues et deschant pour notre intention et devotion, sans toutefois pour ce rien diminuer ne delaisser du service ancien.* » Ce texte offre une des expressions les plus explicites des intentions du fondateur d'une maîtrise, qui restent avant tout privées (une marque de dévotion). L'organisation d'une maîtrise y est jugée « *chose moult afferant et necessaire* », mais sans autre justification. Si la mission de formation musicale des maîtrises est une évidence factuelle, aucun texte contemporain ne l'exprime comme telle, pas même les règlements, les textes les plus riches d'informations sur ces institutions.

IV. PROGRAMMES D'ENSEIGNEMENT

La situation parisienne, grâce à la qualité de la documentation conservée pour les deux grands chapitres de l'île de la Cité que sont la cathédrale Notre-Dame et la Sainte-Chapelle du palais royal, peut permettre de saisir la dynamique de développement institutionnel et pédagogique des maîtrises. Celle de la cathédrale est citée dès 1326 dans les plus anciens registres capitulaires conservés. La documentation de la Sainte-Chapelle est, elle, plus détaillée. Créée au milieu du XIII^e siècle par Louis IX pour abriter la couronne d'épines, cette église ne comporte pas de maîtrise à l'origine. Sa première attestation date de 1299, dans un fragment de comptabilité, et c'est en 1305 qu'on trouve le premier compte particulier de la maîtrise, réalisé sous l'autorité du maître. Quelques décennies plus tard, un autre document donne un témoignage de premier plan : il s'agit à notre connaissance du plus ancien règlement de maîtrise connu, daté des environs de 1350. Ce texte¹⁸ marque l'entrée des maîtrises dans un état de maturité et de stabilité institutionnelles et pédagogiques, qui se traduit par le fait que le règlement de la Sainte-Chapelle reste en usage sans modification majeure jusqu'à la Révolution française et qu'à la suite de cette innovation, d'autres statuts ou règlements apparaissent et sont copiés et transmis du XV^e au XVIII^e siècle. Grâce aux registres de délibération des chapitres et à ces règlements, nous pouvons esquisser un tableau de la vie des maîtrises d'enfants à la Renaissance et comprendre comment l'apprentissage musical, dont on ne conserve presque aucune trace directe, prenait place dans une organisation quotidienne qui combinait la participation des jeunes chantres à la liturgie et leur formation intellectuelle.

Le règlement de la Sainte-Chapelle instaure deux maîtres, l'un pour la musique, l'autre pour la grammaire, organise le logement, la nourriture et l'habillement des enfants, ainsi que leur emploi du temps et leur participation aux célébrations. Il fait une large place aux questions disciplinaires, aussi bien en ce qui concerne le comportement des enfants que celui des maîtres, qui font eux-mêmes l'objet de visites et de contrôle de la part de représentants du roi (cette maîtrise chante la gloire de Dieu mais aussi celle du souverain). Les considérations musicales ne forment qu'une partie réduite des prescriptions, mais sont riches d'enseignements. Un article porte notamment sur le recrutement des jeunes chantres, qui correspond à la pratique dont témoignent les registres capitulaires de l'époque moderne. L'attention prêtée au recrutement des « meilleurs » enfants montre que les aptitudes musicales sont le critère principal d'entrée dans la maîtrise. Elles étaient cependant inégales, puisqu'un autre article spécifie le traitement réservé aux nouveaux enfants ou à ceux qui étaient moins avancés :

« Se enfans nouviaux viennent, qui ne sachent pas tant comme les autres, il faut que le maistre de chant ait plus de temps pour iceulz aprendre tant qu'ils soient aucunement introduiz, le quel temps se doit prendre par l'accord et discreccion des ij. maistres ensemble selon l'estat des nouviaux venuz, telement qu'ils puissent savoir pour raison ce qu'il appartient quant au chant, et qu'il ne perdent leur temps du tout quant à la gramaire qu'il n'appreignent aucune chose »

Cet extrait montre que l'apprentissage de la musique était le principal objet de la maîtrise puisqu'il était prioritaire sur la grammaire (qui désigne ici l'ensemble de l'instruction élémentaire de la lecture et de l'écriture) si l'enfant était en retard dans ses connaissances musicales. On ne connaît cependant pas le contenu pédagogique de cet apprentissage, qu'il faut reconstituer par des indices indirects. Le règlement précise néanmoins : « *et les doit le dit maistre de chant faire tenir diligemment en cuer pour apprendre l'usage de deschanter avecques le commun* ».

Le règlement fixe également les horaires d'enseignement. Le matin et le soir sont occupés par les heures, et la journée est ensuite divisée en deux, le matin étant réservé à la grammaire, la suite à la musique, en particulier « pour ceux qui en ont besoin », ce qui rappelle une nouvelle fois que le maître de musique devait

¹⁸ Édition dans Michel BRENET, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, Paris, Picard, 1910, p. 15-20. Pour un commentaire récent : ESCUDIER, Denis, « Des enfants "bien appris". L'enseignement de la grammaire et du chant aux enfants de chœur de la Sainte Chapelle de Paris d'après un règlement du XIV^e siècle », LARDET, Pierre (éd.), *La tradition vive. Mélanges d'histoire des textes en l'honneur de Louis Holtz*, Turnhout, Brepols, p. 223-233.

adapter sa pédagogie à des enfants d'âge et de niveau différents. Le texte signale également que le chant ne doit pas empiéter sur le matin, ce qui traduit sans doute la pression possible du maître de musique sur son collègue et le fait que cette maîtrise avait une fonction liturgique et musicale qui l'emportait sur ses autres missions. C'est confirmé par l'exception faite, pour l'apprentissage du chant le matin, dans le cas où les enfants devaient apprendre rapidement des pièces pour le roi ou pour leur église. Inversement, le temps de la formation musicale était réservé pour ceux qui étaient encore en cours d'apprentissage, tandis que les chanteurs confirmés devaient l'utiliser aux autres disciplines.

Les chanteurs confirmés sont désignés comme ceux qui « *scevent (savent) assez mottez, balades teles choses et sont souffissament introduiz ou (en) chant de l'église* », ce qui témoigne de l'importance des pratiques polyphoniques dès la fin du Moyen Âge, qui sont le critère à partir duquel juger de la dispense de la formation musicale de l'après-midi. A ces musiciens confirmés, outre la pratique des heures et des offices, reste cependant une obligation de pratique quotidienne de la polyphonie : après vêpres, ils doivent chanter « *trois ou quatre mottez et des autres choses autant* ». Enfin, cet apprentissage musical peut être complété par la confrontation avec le monde extérieur, puisque le règlement prévoit qu'il puisse être parfois utile que les enfants « *oyent (entendent) chanter des gens de hors* », de manière à apprendre d'eux.

Ce document extraordinaire, copié et transmis durant toute l'époque moderne, permet d'approcher la réalité quotidienne de la formation musicale aux XV^e et XVI^e siècles. Il est très possible qu'il ait servi de modèle au développement de la réglementation de la maîtrise de Notre-Dame de Paris, dont certains traits semblent s'inspirer de la Sainte-Chapelle durant la première moitié du XV^e siècle. Thomas Hoppinel, maître des enfants de Notre-Dame nommé en 1410, réforme le fonctionnement de la maîtrise, s'appuyant en particulier sur un texte passé à la postérité, la *Doctrina pro pueris et inventibus chori ecclesiae Parisiensis* écrite en 1411 par le grand théologien Jean Gerson. Ce texte met cependant beaucoup plus l'accent sur la formation intellectuelle et spirituelle que sur les aspects musicaux de l'apprentissage des enfants – peut-être parce que le règlement de la Sainte-Chapelle procédait de manière inverse. Il est donc plus intéressant pour l'histoire de l'éducation en général que pour l'histoire musicale, même s'il faut en retenir certains points saillants. On y retrouve deux maîtres, de grammaire et de musique, ainsi que les horaires fixes d'apprentissage et la participation aux heures et aux offices. Mais surtout, Gerson indique que les enfants doivent apprendre « *principalement le plainchant, et le contrepoint et autres déchants convenables* », ajoutant, précision étonnante, que le maître devait cependant bien prêter attention au fait que « *en cette église, le déchant n'est pas en usage mais est interdit par les statuts, au moins pour les voix muées [voces mutatae, i.e., voix adultes]*¹⁹ ».

Divers textes postérieurs du même type sont conservés, en particulier un long règlement de la maîtrise de Reims de 1533²⁰ qui comporte des spécifications musicales. Les enfants doivent être sélectionnés en fonction de la qualité de leur voix mais aussi de leurs mœurs et précise qu'ils « *seront instruits en la musique et plain chant pour louer Dieu et faire le service auquel ilz seront appelez* ». De nombreux autres articles rejoignent le souci moral si présent chez Gerson en 1411. Ainsi : « *Tant pour la grammaire que pour la musique ne leur seront monstrées ni enseignées aucunes chansons lascives ny autheurs impudiques, d'autant que cela répugne à la pureté de conscience... ains leur seront enseignés moeths honestes pleins de bonnes musique et autheurs chastes et pudiques pour apprendre l'art de la musique et les bonnes mœurs.* »

L'organisation est similaire dans toutes les cathédrales et collégiales du XVI^e siècle. A Cambrai²¹, dont la maîtrise oscille entre six et huit enfants, existe également un système spécifique de recrutement sur examen, même s'il n'y a pas d'annonce publique, comme c'est le cas à Rouen à la même époque. Les enfants n'ont cependant pas de contrat, comme cela pourrait être le cas dans le monde artisanal : ils entrent en religion autant qu'en apprentissage. La reconstitution de leur emploi du temps proposée par Sandrine Dumont témoigne bien de cette ambivalence. Le réveil se faisait à 6h ou 5h30, en été. Après inspection de leur tenue vestimentaire par le maître, ce dernier les accompagnait à matines, puis ils assistaient à la messe. Ils se livraient ensuite à une première répétition musicale, suivie à 9h de l'office de prime et d'une leçon de latin. À 12h avait lieu le dîner, puis une récréation. À 13h se plaçait la deuxième répétition, puis à 14h30, vêpres, suivie de complies, et de la leçon de musique jusqu'au repas du soir, vers 18h ou 18h30, et d'une récréation. Enfin, à 19h avait lieu la troisième répétition, et à 20h, le coucher après la prière. On retrouve là pour l'essentiel l'organisation entrevue à la Sainte-Chapelle dès le milieu du XIV^e siècle, qui était sans doute une norme partagée aux XV^e et XVI^e siècles, avec la division entre leçons de musique et de latin ou de grammaire, ainsi que la distinction, au sein de

¹⁹ Texte intégral (latin) dans CHARTIER, François-Léon, *L'Ancien Chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise*, Paris, Perrin, 1897, p. 66-70 ; traduction anglaise et étude dans C. WRIGHT, *op. cit.*, p. 166-169, qui relativise le propos de Gerson sur l'interdiction du chant polyphonique pour les chœurs adultes.

²⁰ DEMOUY, Patrick, « Une source inédite de l'histoire des maîtrises : le règlement des enfants de chœur de Notre-Dame de Reims (XVI^e s.) », FERRATON, Yves (éd.), *Symphonies lorraines*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 169-183.

²¹ DUMONT, Sandrine, « Enfants de chœur et vicaires de la maîtrise de Cambrai. Étude socio-anthropologique (1550-1670) », *A la recherche du chant perdu : patrimoine, musiques et musicologie, numéro spécial des Mélanges de sciences religieuses*, 61 (2004), p. 51-70.

l'apprentissage musical, entre une pratique concrète au fil des célébrations, des répétitions musicales et un apprentissage sans doute plus théorique lors des « leçons de musique ».

Alors que nous n'avons pas conservé d'outils pédagogiques et que nous ne nous pouvons que spéculer sur la réalité des méthodes et contenus d'enseignement (même si des éléments relèvent de l'évidence, comme l'apprentissage de la solmisation par la main guidonienne), l'étude de la documentation des églises capitulaires est la première approche qui permet d'entrevoir la formation dispensées dans les maîtrises. Il convient, pour finir, de confronter ces données à celles qu'élabore l'histoire de la musique à partir de l'étude et de l'édition des sources musicales.

V. LES MAÎTRISES DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

La première leçon d'une confrontation entre les connaissances de l'histoire de la musique et les données de la bibliographie sur les maîtrises à la Renaissance est la suivante : les grands noms de la polyphonie franco-flamande sont les arbres qui masquent une forêt de pratiques polyphoniques à la fois dense et répartie sur tout le territoire (dont ils sont évidemment les fruits). Contrairement à une idée reçue qui associe le contrepoint à un art complexe et savant, et donc élitiste, le XV^e siècle est marqué par une large diffusion des pratiques polyphoniques dans les institutions religieuses. Partout des maîtrises sont établies par les chapitres séculiers, partout avec un programme voisin qui spécifie régulièrement une formation en déchant et/ou contrepoint. Ainsi apprend-t-on au détour des archives de la cathédrale de Rouen qu'un obscur chanteur de la cathédrale avait composé un Requiem qu'il demandait, par son testament de 1501, à faire chanter pour des funérailles, ou qu'il y avait en 1554 un maître des enfants à la collégiale du modeste village de Bourgheroulde (Eure)²². À quelques encablures, on a récemment découvert que la maîtrise de Gisors (Eure) était tenue en 1533 par un compositeur confirmé²³. En Auvergne, le (petit) chapitre de la Sainte-Chapelle de Riom rémunère en 1534 un de ses anciens enfants de chœur pour aider le maître des enfants « *a monstrier a chanpter [chanter] et composer esdits enffens* »²⁴. En 1454 à Venlo (sur la frontière entre les Pays-Bas et l'Allemagne à hauteur de la Ruhr), ce sont même des bourgeois qui s'organisent entre eux pour faire enseigner le déchant à leurs enfants²⁵. On multipliera à l'envi de tels exemples de la Bretagne à la Provence et dans la plus grande partie de l'Europe. Ils témoignent d'une lame de fond partie du XIV^e siècle, qui enfla tout au long du XV^e siècle et fit sentir ses effets sur tout l'Ancien régime.

Cette vague atteignit son apogée dès la fin du XV^e siècle dans les territoires les plus exposés, entre le Nord de la France et les pays néerlandophones. Rob Wegman a montré que c'est de là que surgirent alors des critiques virulentes, parfois même violentes, contre le développement exagéré de l'apprentissage et de la pratique du contrepoint. Le plus notable porte-parole de cette réaction n'est autre qu'Érasme, un des plus grands humanistes de la Renaissance (et, qui plus est, un des penseurs les plus prolifiques en matière de pédagogie) auquel son séjour comme enfant de chœur à la charge du compositeur Jacob Obrecht, sans doute vers 1480, ne semble avoir laissé que des mauvais souvenirs²⁶. Ainsi, à l'époque de la plus florissante génération de polyphonistes, celle de Josquin († 1521), la musique d'église pratiquée par les chœurs formés dans les maîtrises était devenu un enjeu de débat culturel. Encore faut-il préciser de quelle polyphonie l'on parle. Dans un important article sur une période un peu postérieure, Denise Launay a souligné l'absence de preuves d'enseignement de la composition (écrite) avant le XVII^e siècle²⁷. Il est en effet plus que probable qu'au-delà des bases du solfège et du plain-chant, les enfants apprenaient d'abord des techniques de contrepoint oral, auxquelles la plupart des textes (dont ceux cités ci-dessus) renvoient par le terme générique de *déchant*. L'existence de cet art d'improviser un contrepoint sur un *cantus firmus* (aussi appelé *chant sur le livre*, par opposition à l'art de la composition écrite – ou « choses faites » dans le vocabulaire de l'époque) est notée depuis longtemps, mais la

²² WEGMAN, Rob C., « The Testament of Jean de Saint Gille († 1501) », *Revue de Musicologie*, 95 (2009), p. 7-36. COLLETTE, Armand & Adolphe BOURDON, *Histoire de la maîtrise de Rouen*, Rouen, Cagniard, 1892 (réimpr. Paris, L'Harmattan, 2000), p. 76.

²³ Voir FIALA, David, Compte-rendu de « Jehan BARRA dit "Hottinet", *Motets et Messes*, éd. Jacques Barbier, Langres, Guéniot, 2009 », *Revue de Musicologie*, 95 (2009), p. 581-583.

²⁴ Voir la biographie dans la base de données en ligne <http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/PCR/> : FIALA, David, « Michel Allemand », *Prosopographie des Chantres de la Renaissance* (Tours : CESR / Ricercar), consultée le 25/11/2012.

²⁵ WEGMAN, Rob C., « From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500 », *Journal of the American Musicological Society*, 49 (1996), p. 415-416. Cet article doit être lu avec le livre du même auteur qui le prolonge : *The Crisis of Music in Early Modern Europe. 1470-1530*, New York, Routledge, 2005 (à commencer par la section « Music and Education », p. 9-15). Les remarques qui suivent sont largement issues de ces références incontournables pour le sujet.

²⁶ Ses écrits contiennent notamment un long passage de condamnation de la musique d'église de son temps qui mérite une étude attentive ; voir MARGOLIN, Jean-Claude, *Érasme et la musique*, Paris, Vrin, 1965, p. 48-56, à prolonger par R. WEGMAN, *The Crisis*, op. cit., notamment aux p. 108-121.

²⁷ LAUNAY, Denise, « L'enseignement de la composition dans les maîtrises, en France, aux XVI^e et XVII^e siècles », *Revue de Musicologie*, 68 (1982), p. 79-90. La mention de Riom citée ci-dessus ajoute une attestation précoce de « composition » à ce dossier.

pleine reconnaissance de son importance, de sa variété, de sa fréquence et de sa continuité fondamentale avec le contrepoint écrit est récente²⁸.

L'histoire culturelle de la musique offre des témoignages et un fil narratif qui permettent de pallier quelque peu le manque d'informations directes sur le contenu de la formation musicale dispensée dans les maîtrises. Des enseignements complémentaires peuvent être tirés de l'histoire sociale des musiciens, et notamment de la reconstitution des parcours professionnels²⁹. La documentation des maîtrises ne transmet qu'une faible proportion des noms des enfants qu'elles formèrent mais quelques sondages permettent d'estimer qu'au moins la moitié d'entre eux poursuivaient une carrière musicale³⁰. Le chemin qui conduisait les meilleurs d'entre eux à devenir compositeurs se perd dans le silence des sources sur ce que pouvaient être alors des « études supérieures », qui relevaient manifestement d'un cadre privé. Quelques cas particuliers méritent cependant l'attention, comme celui d'un auteur prétendument âgé de quinze ans auquel sont attribués deux recueils entiers parus à Lyon en 1559, dont on ne sait rien par ailleurs, au point que certains doutent de son existence réelle : « Barthélemy Beaulaigue, *Enfant de cœur en l'Eglise majeur de Marseille* »³¹. Les données sur les maîtres des enfants livrent un peu plus de matière et dessinent une tendance historique. La charge de maître était lourde, difficile et peu gratifiante. Les grands noms de l'histoire de la musique de la Renaissance la fuirent avec application, au profit des cours princières. Si Busnoys accepta une maîtrise à Poitiers et Tinctoris à Orléans, ils n'y restèrent pas plus de quelques mois. Et le parcours d'Obrecht de maîtrise en maîtrise est considéré comme le symptôme d'une carrière inaboutie. Cependant, pour des raisons sans doute multiples, le nombre de maîtres des enfants à publier des œuvres croît régulièrement avec le temps. Avec la volonté de plusieurs chapitres de s'assurer les services de compositeurs reconnus (comme Brumel à Notre-Dame de Paris ou Bruhier à Langres), un tournant semble bien s'être accompli dans les décennies 1500-1520, qui recoupe les conclusions des travaux déjà cités de Wegman au sujet de la nouvelle dimension acquise alors par l'art de la composition sur la pratique du contrepoint.

CONCLUSION

En ouverture de son recueil documentaire sur la musique à la Sainte-Chapelle de Paris publié en 1910, Michel Brenet affirmait : « *L'importance des services rendus à l'art musical par les anciennes maîtrises est un fait trop connu pour qu'il soit nécessaire d'y insister une fois de plus.* » Cent ans après, est-ce si sûr ? L'importance du phénomène est évidente dans sa globalité, mais ses fondements culturels, ses mécanismes sociaux et ses enseignements pour l'histoire de la musique demeurent incertains. Des montagnes d'archives ecclésiastiques et les piles de monographies qui les ont épluchées nous abreuvant de menues dépenses des chapitres : ici un bonnet donné au nouvel enfant venu qui a froid, là le maître qui se plaint de la hausse du prix du blé... Tout ceci témoigne d'une attention constante envers des institutions qui, bon an mal an, disposaient des moyens de former dans tous les coins et dans bien des recoins de France de quatre à dix enfants. Mais tout ceci est aussi frustrant tant les données pédagogiques sont rares. En la matière, le fait le plus révélateur est sans doute que le plus ancien règlement de maîtrise, celui de la Sainte-Chapelle de Paris, est aussi le plus précis et qu'il resta en vigueur pendant des siècles.

(*) Maîtres de conférences à l'université François Rabelais de Tours (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance) et à l'université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines (Institut d'Études Culturelles – Laboratoire ESR)

²⁸ Son premier aboutissement est l'article déjà cité de Rob C. WEGMAN, « From Maker to Composer ».

²⁹ C'est l'objet de la méthode prosopographique (étude de biographies en série), dont relève le projet sur les chantres en cours au CESR de Tours (cité ci-dessus, note 24).

³⁰ Pour donner une idée des limites de la documentation, rappelons que Guillaume Du Fay est la seule très grande figure dont le lieu de formation est certifié par un document d'archives. Aucune statistique sur les enfants n'est disponible mais les travaux de Jacques Szpirglas en vue d'une thèse de doctorat (université François Rabelais de Tours) ont permis de retrouver dans une institution musicale à l'âge adulte environ la moitié des quelques deux cents enfants connus pour être passés par les maîtrises des Saintes-Chapelles de Paris et Bourges avant 1630 environ.

³¹ AUDA, Antoine, *Barthélémy Beaulaigue, poète et musicien prodige*, Woluwe, Saint Pierre, s.d. [1957].